

感覚的体験としての遊び

Play positioned as sensuous experiences

西村 秀樹

Hideki NISHIMURA

(平成5年11月16日受理)

序. 感覚的体験に遊ぶ

仏教には、「遊戯三昧」ということばがある。これは、日常的で世俗的な遊びとは異なる。久野¹⁾は、老荘思想における「無窮に遊ぶ」「四海の外に遊ぶ」とは、有限な知識にもとづく相対的な区別を捨て、作為を脱して、万物斉同、無限定な自然の境地に遊ぶ、すなわち人為が自然に包みこまれ自然に溶けこむことであるとし、そういう側面が日本人の自然へのかかわり方にはあるとする。例えば、「活花」においては、花をもてあそぶ(活ける)ということは人為にちがいないが、その人為は「自然をつかみ、そのつかんだ自然に包みこまれるべき人為」であり、それによって活けられた花は「真如不変」の理をあらわすのだ、という。そして、そうした「遊」は、道元が「弁道話」で語る「無為」つまり「三昧に遊化(戯)する」に通じているという。「他に対する自己も、自己に対するものとしての他も、ともに消えたところに、自己が遊んでいる」のであり、その無為の遊において、本来の自己があらわになってくるというのである。

この自己と他(自然)との融合という、とらわれのない「遊戯三昧」の状況は、(本文で述べていくところの)身体の内部感覚と外界との間の能動的-受動的な二重の潜在的関係構造を深めていったところに現出するものと考えられる。大澤²⁾は、「皮膚的境界面を越えて脱自的に拡大し、環界を自らの内に併呑するような癒合作用」をもつ身体は、「究極的には、外圍の自然的世界そのものと自らを完全に合致させるまでに伸張することができる」と述べ、その身体の相を「原身体性」と名づけている。この原身体性は、「外界へのあらゆる選択的な関与(指示)を未活性状態においた」境位であり、「外的に対峙すべき一切の対象を持たず、あらゆる知覚・感覚器官を未活性状態においた全一的・前差別的な世界」である。それゆえ、外界からの刺激に反応する意識の作用は抑えられ、心のエネルギーの流れは内へとひたすら向いてゆくことになる。そうして、無意識から湧く情動をコントロールし、意識に統合しえたとき、「最高の秩序と調和」をあらわす「菩提マンダラ³⁾」というすべてを包みこんだ統一性の象徴が感得され、それへと導かれるように身体が自在に動いてゆく。湯浅は、こうしたユング的立場に則り、無意識領域へと下降・沈潜していき「本来的自己」の次元がみえてくるとき、それは「創造的直観」のはたらきとして無意識領域から闇を破る閃光のように、輝き出て来、身体はただその直観に導かれる軌道をたどってゆくだけにすぎなくなる、と指摘するのである。「創造的直観」は日常ありふれた経験ではなく、天才の創造的活動において典型的にみられるような非日常的次元の作用である。けれども、ふつうの人間であつても身心の訓練をつみ重ねてゆくならば、ある程度そのような次元を垣間見ることが可能である。たとえば熟練したピアニストが夢中で演奏しているときとか、すぐれた技能をもつ体操の選手が会心のわざを無心に演じているときとか、名優が舞台で役そのものになり切って演技しているときなどには、心の動きと身体の動

きの間には寸分の隙もなく、いわば“身心一如”ともいうべき状態にある⁴⁾。

こうして、われわれは、仏教における悟りの境地といったものが、世俗的な日常的次元においてある程度感得されうることを諒解することができるし、また、どちらにしろ創造的直観の深さのレベルは劣るが、そういった「遊戯三昧」の境地に意識的に通じようとする現世の遊び、あるいは無意識のうちにそのような境地に通じている遊びというものが、わが国において展開されてきたことを理解することができる。そういった遊びは、先程の大澤の名づけた「原身体性」にまでは至らない段階、つまり身体が「皮膚の境界面を越えて脱自的に拡大し、環界を自らの内に併呑するような癒合作用」を発動させている状況を、その本質として有する遊びと言える。その状況というものは、例えばドライバーの身体が車の大きさまで拡がり、車幅は彼の身体空間のうちに内面化されるが、その場合、身体は拡張していった先で外界を感じるとともに、その外界によって「拡張した自分自身」をも感じているというような、先程述べた「身体の内部感覚と外界との間の能動的一受動的な二重の潜在的関係構造」を意味している。

ところで、西村⁵⁾は、遊び独特の存在様態といったものを指摘している。彼は、例えば「鍵束を遊ぶ」場合、掌と鍵とのふれあいに生じた、「いずれが主体とも客体ともわがちがたく、つかずはなれずゆきつもどりつする遊動のパトス的關係」という「遊戯關係」が現象しているとする。この「遊戯關係」は、本稿でいう「身体の内部感覚と外界との間の關係」と似かよっているが、彼はこうした關係を、本稿とは異なった脈絡から、すなわちボイテンディクやホイジンガによる、ドイツ語・中世オランダ語さらにはその他ゲルマン諸言語などにおける「遊び」の概念の分析から引き出したのである。かたや本稿では東洋の宗教的見地からたどりついたわけだが、両者にちがいはあるのだろうか。それは、日本と西洋の遊びについての体系的な研究を要する問いなので、本稿では結論づけることはできないが、両者は本質的には同じであるが、日本の遊びにおけるその「遊戯關係」が、潜在的に感覚的体験のレベルでおりなされるのに対し、西洋のは顕在的に認識的体験のレベルでおりなされるとは言えないだろうか。例えば、西洋の遊びを代表する「ゲーム」では、その遊動の往還はルールとの関係で認識的体験として、それゆえ顕在的におりなされるのに対して、例えば、わが国の茶道では、その往還は「点前」を通して潜在的に感覚的体験としておりなされると言えるのではなかろうか。

こうした比較の是非はともかくとして、身体の内部感覚と外界との間の能動的一受動的な二重の潜在的関係構造のなかに、身を委ね、そこに生ずる感覚的体験を楽しむ、という遊びが、「遊戯三昧」の境地が意識的にしろ無意識的にしろ世俗化されて現世に写し出されたものであると考えられる。以下では、そうした遊びとして、自然鑑賞をめぐる遊びと伝統芸能である邦楽・活花・歌舞伎・落語及び茶道を取りあげ、「感覚的体験」に遊ぶとはどういうことか分析していくことにしよう。

1. 調和と安定

ここでは、自然鑑賞をめぐる遊びにおける「調和と安定」の境地について述べることにしよう。

1) 優美な自然と管絃の遊び

日本の自然は、人為をおおい包み、その安堵のなかで快感情を与えると言える。草薙⁶⁾は、日本の気候・風土が温和であること、明るい太陽に恵まれていること、規則正しい四季の移り変わり、平野に乏しいが国土の大部分に雑草が繁茂し、鬱蒼たる樹木に蔽われ景観がおだやかなことなどから生じた自然に対する親和の感情が、「きびしさ」に対立する「優美」という自然美を確立し、またそれが日本人の根源的な美意識の範型となっていくと指摘している。「優美」という美は、心に何の

蟠りや葛藤も惹き起こさないで、すこぶる円滑な心の動きをもたらすという狭義の美にかなり接近した美であり、人間の心に直接に「調和」的快感をもたらすものである。それは、「純粹感覚的」な美であるゆえに、自然を感覚すると同時に、快感情が生ずるのである。

このような自然を鑑賞する遊びの起源には、アニミズム的段階の自然観に基づいた儀礼があった。山川草木動物などの自然を見たりそれらに触れたりすることによって、そこに宿る精霊の威力ある魂を身体に付着させ、生命力を強化したり、蘇生を促したりする儀礼、「タマフリ⁷⁾」の遊びがそれである。こうした呪術的儀礼が、「あそび」と呼ばれるものであったにせよ、招魂の情態性として、その忘我・恍惚の生理・心理状態との一体化がはかられるものであるゆえに、本稿でいう遊びとは一応一線を画さなければならない。自然を鑑賞することがそうした遊びになるのは、自然の清澄な美しさが何よりもまず賞讃されるようになってからのことである。家永⁸⁾は、和歌において万葉時代では「人間生活の美醜とは無関係に」、自然は「唯見れど飽かぬ浄澄の世界として」讃美されることが多かったが、平安朝あたりでは、こうした自然自体の清澄な魅力、麗わしい景観美ゆえに、自然は「人生の痛苦を消除する無上の救済者として意識せられるに至る」と指摘している。

王朝人は、春には若菜を摘み、花の宴を催し、夏には郭公をききにいき、秋には月の宴をはり、冬には雪を賞するなど、各季節にふさわしい野外の自然との交流の催しをするばかりでなく、野外の自然をそのまま寝殿造の庭園に移し再現した。「源氏物語」乙女⁹⁾には、六條院の庭園の設計が述べられている。紫の上の御殿の近くには、春の前栽として五菜・紅梅・桜・藤・山吹・岩躑躅を植える。秋好の君の御殿近くには秋の前栽として色濃い紅葉を植え、泉の水を遠くまで澄まして流してやり、その水路に岩をおき、瀧をおとして秋の野を広々とつくる。花散里の居間の近くには、夏の前栽として、くれ竹を植え、小高い森のような木々を、木の下風涼しくある様に木深く繁らせ、山里風にして、卯の花が咲くように垣根を渡し、花橘・撫子・薔薇を植え、また五月の遊び場として、池の水のほりに菖蒲を植え繁らせて、向かいに名馬を飼う厩をつくる。明石上の御殿の近くには、冬の前栽として、から竹を植えて松の木を繁らせ、それに積もる雪を賞翫し、また朝霜がむすぶ菊の籬(まがき)や、きれいに紅葉する柞の林や、名もわからない深山木などを移し植える。

こうした純粹感覚的な「優美」という自然美の鑑賞をめぐる遊びは、どのような感覚的体験を生むものであったかということを、以下明らかにしていくことにしよう。「優美」というのは、前述のように人間の心に直接に調和的な快感をもたらすものである。横井¹⁰⁾は、涅槃に於て示現される「大乘遊戯」「遊戯三昧」という仏教的な遊びの精神が、現世でおこなわれる遊びの内容自体にも深く影響を及ぼしているとする。「遊戯三昧」というのは、彼のまとめるところによると、「思いを勞せず、無礙自在に往来すること」「優游自在なること」であり、彼はそうした仏教的精神が遊びに「調和と安定」という精神的風土を与えていると指摘している。具体的な例としては、平安末期の「梁塵秘抄」の今様に注目して、古代貴族の愛好した「御遊」、つまり嵯峨野の興宴というような、「流れ紅葉」という美しい自然に密着しておこなう管絃の遊びをあげている。

実際のところ、「来迎図」や「浄土曼荼羅図」には、「舞楽」の情景が浄土のイメージとして描かれ、「来迎会」や「迎講」ではその歌舞奏楽の実演がともなっていた。和辻の「古寺巡礼」には、奈良時代に描かれた「当麻曼荼羅」について次のように書かれている。「まず近くに見えるところには、蓮花の咲き乱れた池がある。……この池中に突き出した美しい台の中央は、遠近法によって描かれた舞台上、その上に演奏中の舞楽が二重に描かれている。大きい方は二行に並んで坐った八人の楽女が横笛、立笛、箏、笙、銅鈸、琵琶などをもって、二人の踊り女の舞踊に伴奏する¹¹⁾」。こうした仏教的精神が生み出したイメージが世俗化されたのが、たしかに「御遊」であったと言える。それでは、「流れ紅葉」という自然のなかでおこなったこの御遊は、どういう意味で「優游自在」であり、「調和と安定」の精神的風土をもつと言えるのだろうか。横井は、林屋辰三郎が「嵯峨野浄土」

(『嵯峨野』1971, 光村推古書院刊所収)のなかで、「鶺鴒舟の筏師」といった「郷土的生活」や「流れ紅葉」などという「現実的自然」をつなぎとめつつ「山蔭響かす箏の琴」=聴覚的芸能が働いて、「調和の世界」を創り出していると指摘していることに注目し、『流れ紅葉』が、『浄土』の遊びに異ならぬこの興宴に鮮やかな彩りを添えていることは、たんなる思いつきに止まらず、むしろ、予想以上に奥深い処で結び合わさっているものと思う¹²⁾としている。こうした自然の美しさと音楽・舞の美しさとが融合するのは、源氏の君が「紅葉の賀」において「青梅波」を舞うといったように、当時では一般的であった。吉川¹³⁾によれば、こうした態度は、音だけを聴くという西洋式の態度とは全く異なるという。ここでは、視覚と聴覚とが統合されて、調和的な遊びの世界をつくり出しているのである。円滑な心の動きを直接誘い出す「優美」の根源である「調和」は、このような諸感覚の統合としてとらえられるのではなかろうか。

2) 共感覚の世界

高橋¹⁴⁾は、「音を聴いて、色を感じる、といった体験、つまり一次感覚としての聴覚印象が二次感覚としての視覚印象を引き起こす」といった類の、精神医学や心理学でいう「諸感覚相互の交感の現象」なる「共感覚」を王朝の文学世界の中に読みとっている。例えば、「月光がにほふ」というように、「にほひ」という語が視覚と嗅覚の間を行き来する語であり、光と匂い(薫り)の交感する幻影の時空のイメージをあらわしていること、「けはひ」という語が、嗅覚も聴覚も触覚も視覚も感受の機能を働かせているところの景観であること、また「かげ(影)」が光と闇とを行き通うばかりでなく、光と音との間さえも行き通う語であり、光のうちに音を聴き、音のうちに光を見ることが王朝人に充分ありえたこと、さらには、この光と音との交感する世界を創造していくことのうちに、弥陀来迎を想念したこと、つまり「浄土に往生するためには想念のうちに弥陀の光を、音を受感せねばならなかった」ことを指摘しているのである。そして、この諸感覚の交感というものが、「重層するイメージを現出させ、人の心の種々の記憶と『艶にも凄くも』共鳴し、映発するのである」と述べる。諸感覚の交換による「充足した、統一的な感覚世界」が想像力をかきたて、過去の時間を現在に浮かびあがらせ、人々をくさぐさの情緒にひたらせたのである。

こうした諸感覚の交換・統一は、いかなるメカニズムにおいてなされるのであろうか。このことについては、「共通感覚論」の中村¹⁵⁾が明快に説明してくれる。彼は、感覚の全領野を統一的にとらえる根源的な感覚能力が、アリストテレス、デカルトと語りつがれてきた「共通感覚」であり、それは触覚をはじめとする皮膚感覚と、筋肉感覚をはじめとする運動感覚を含む「体性感覚」であることを明らかにしている。個別諸感覚とそれらにもとづくあれこれの情動やイメージは、ただ放っておいてもおのづとまとまりをもち秩序立ってくるものではない。秩序立てられることに逆って、ばらばらに活動しがちである。共通感覚は、諸感覚それぞれを十全に発揮させながら相互に結びつけ全体化していくことによって、「諸感覚相互の結合の形式」としての高次の秩序をつくる。すぐれた意味での「感情」がそれであり、それは、さまざまな具体的な感覚内容との結びつきを断たずそれらを保存しながらも、「高度な知覚や判断の力も含んでいる心の統合的な働きである」という。

そうすると、王朝人の自然鑑賞をめぐる遊びは、感覚的体験の遊びでありながら、秩序づけ・統合のための原理である理性をも作用させているということになる。諸感覚相互の結合の形式としての理性という意味の「感情」の状態に遊んでいると言えよう。そこでは、身体と精神とが融合しているとも言える。両者が出合うところこそ、共通感覚(体性感覚)なのである。それゆえ、自然鑑賞において感覚的体験に身を委ねて遊ぶということは、無秩序な情動作用(感官的衝動)に流されることなく、逆にそういったものに内側から形式を与えることによって浄化していると言ってよいだろう。「自然を単なる景観としてではなく、風景として感受し、おのれの心を慰藉し、浄化し

得たということも、勿論、共感覚世界の感受の表れであったと思う¹⁶⁾」と高橋は述べる。諸感覚が統合されている眼前の調和的な感覚世界によって、混沌の情動は整序されるのである。

3) 身体の内部知覚と外界知覚の連続性

このようにして、共通感覚は諸感覚を統合することによって、外界を統合的に知覚するのであるが、では、それはどうして可能なのか。それは、共通感覚が体性感覚という「内部感覚」——自分が自分の身体の状態について内側から感じている意識——であるからと考えられる。共通感覚が外界の刺激からもたらされた諸感覚を統合できるのは、共通感覚がこうした「内部感覚」として潜在的に外界と関係しているからなのである。すなわち、主体の内部感覚が外界と交叉しているからなのである。身体の内側を知覚することと、外界を知覚することは、連続線上にある。この内部知覚と外界知覚との関わりに注目したのはメルロ＝ポンティであった。湯浅は、「ポンティ流に言えば、身体の内部知覚は物理的空間に『受肉』しているのである¹⁷⁾」と述べる。身体の内部知覚とは、外界に接している自分の身体の状態についての内側からの感じであるが、そうした内部知覚は外界知覚と連続している。すなわち、手足の状態についての内部知覚は、外界との接触において成立するのである。内部知覚は、同時に外界を知覚することなのである。こうした身体の内部知覚の状態を外界の状態に潜在的にかかわらせているのが、ポンティのいう「習慣的身体」の層における「身体図式」なのである。主体の「習慣的身体」のシステムは実存的な「指向弓¹⁸⁾」という一種の潜在的志向作用の束を投射している。「身体図式」によって「自己と外界との間に潜在的な関係構造があらかじめ(実存的に)形成される¹⁹⁾」からこそ、感覚器官による外界知覚が一定の意味をもった認識として成立するというのである。すなわち、内部感覚としての共通感覚が外界と潜在的に関わっているからこそ、外界の刺激からもたらされた諸感覚を内部感覚としてとらえ、自らのうちに統合することができるのである。中村は、体性感覚の働きであるポンティのいう「身体図式」は、「自己を基体としてその上に、触覚を媒介にしつつ視覚、聴覚、嗅覚、味覚などを、総合し統合するもの」であり、「この統合もあるいは最終的には脳によって行なわれるにせよ、それは一たび全身に拡散し、その拡散をとおした上で行なわれる遠心的統合、基体的な統合である²⁰⁾」と述べるのである。

こうした自己と外界の間の潜在的な関係構造の形成の可能性を明確に指摘しているのは、市川であろう。彼は、「主体としての身体」(内面からそれを生き、直接にそれを把握しているところの身体)は、外面的な限界をもたず、皮膚の外へと拡がっていくと述べる。熟練した外科医の身体がゾンデの先までのび、ゾンデの先端で感じたり、前述のようにドライバーの身体が車の大きさまで拡がり、車幅は彼の身体空間のうちに内面化されたりするのである。こうして、身体は拡張していき、外界を知覚するわけであるが、その場合、「対象からの刺激を単に受容するのではなく、対象に問いかけ予測し、対象の応答に答える」という「能動的かつ対話的な対象把握²¹⁾」がなされる。こういったことが可能なのは、身体の内部知覚が外界知覚と連続しているからなのである。市川は「対他身体」=「他性を介する自己自身の身体の把握の形式²²⁾」について例をあげて言及している。私が机のふちをなでるとき、私はその稜角と机のふちのざらざらを感じず。同時に机によって自分自身の手を感じている。外界知覚は同時に内部知覚なのである。触れることは同時に触れられることであり、「能動は受動に、受動は能動にように変換する²³⁾」。廣松は、こういった体験の直覚相を「能知的所知=所知的能知の渾然一体相²⁴⁾」と表現している。

身体が拡張している場合は、拡張していったところの場所で、この渾然一体相がつくられる。例えば、車のタイヤで石を踏んだとき、主体としての身体は、タイヤを通して石を感じるが、同時にタイヤにあたった石によって自分自身を内から感じているのであると言えよう。こういったことは、触覚の場合に限られるのではない。例えば視覚の場合で考えてみよう。市川は、私が風景をながめ

ているとき、ふと気がつくと、向うからの遠近法にとらえられ、配置されている（すなわち、風景によって私がながめられている）のに気づくことがある、という例をあげている。「私の身体は、深層において、〈主体としての身体〉から〈対他身体〉へと転換し、私が風景をとらえているのではなく、私が風景によってとらえられ、樹をみつめている私は、いつしか樹にみつめられていることを発見するのである²⁵⁾」。主体としての身体は、遠近法でとらえられた風景の焦点まで伸びていき、そこにおいて風景との間に主客渾融の相を体験する。拡張していった身体は風景を知覚するとともに、風景によって自分自身を感じさせられる（内部知覚する）。これが、私（身体）からの展望と対象（風景）からの展望との交叉の正体である。

大澤²⁶⁾は、こういった状況を「過程身体」における「求心化作用」と「遠心化作用」との同時的・同権的作動として把握している。求心化作用とは、「事象をこの座にある身体（上の一点）の近傍に配列させた相（地平構造）で把握するような自己中心化の働き」であり、遠心化作用とは、その近傍の中心となった身体上の点（志向点）を「他所へと移転させるような操作」である。大澤は、例として画家アンドレ・マルシャンが樹をみつめているまさにちょうどそのときに、樹が彼をみつめ、彼に語りかけているように感じたという彼（マルシャン）自身の体験をあげている。求心化作用とは、外界知覚をもたらすものであり、遠心化作用とは、身体の内部知覚を可能にするものであり、両者は交叉しているというのである。

このように、市川の「主体的身体の拡張」及び大澤の「過程身体」は、身体の内部知覚と外界知覚とは連続したものであり、身体の内部知覚は皮膚の境界面を出で、物理的空間の中に一定の位置を占めるものである、ということを示している。ここに、ポンティの実存的な「指向弓」の考えは関連しているのである。すなわち、「身体図式」が投射する実存的な「指向弓」によって身体の内部感覚である体性感覚を空間的外界の状態に潜在的にかかわらせることを通して、外界を前もって把握しておくことができるならば、われわれが外界からの刺激を知覚した瞬間に、直ちにその知覚の意味を読みとることができるということなのである。すなわち、外界の刺激からもたらされた諸感覚を内部感覚としての体性感覚のうちに統合することができるが、ここでは自然鑑賞における感覚的体験そのものが目的とされているから、その統合を土台に意味の認識に向かうのではなく、その統合によるイメージの現出から想像力をかきたて、人々を情緒にひたらせるのである。

4) 諸感覚の主語的統合

こうした諸感覚の統合は、前述のように体性感覚による諸感覚の「基体的」「遠心的」統合であるが、他方その基体的・遠心的な統合のうえに諸感覚のさまざまな「主語的」総合が成り立つ、と中村²⁷⁾は述べる。彼によれば、その「主語的」統合の第一は視覚的統合であり、それと並んで聴覚的統合もありうるが、嗅覚的統合は稀であるという。体性感覚による諸感覚の基体的・述語的統合を土台にした視覚的統合は、先程の身体からの風景の展望と風景からの身体の展望との交叉が一例であり、そこに虫の声や風の音が生み出す聴覚的印象とか「薫り」などの嗅覚的印象とかが統合されているというものである。この視覚的統合から聴覚的統合への移行の具体的な例をあげるならば、自然の趣き深さにつられて音楽を奏するというのがそれであろう。「源氏物語」宿り木に、「かれがれなる前栽の中に、尾花の、物より殊に、手をさし出て招くが、をかしう見ゆるに、まだ、穂に出でさしたるも、露を貫きとむる玉の緒、はかなげにうち靡きたるなど、れいの事なれど、夕風、猶、あはれなりかし。……なつかしき程の御衣どもに、直衣ばかり着給ひて、琵琶を弾きみ給へり²⁸⁾」とある。匂宮が夕方の趣深さにつられ、何気なく琵琶を弾いている状況である。趣というのは、視覚だけでなく聴覚、嗅覚、皮膚感覚などを統合した共感覚世界を意味するが、この場合は「をかしう見ゆる」というように前栽の視覚的印象による諸感覚の主語的統合であると言ってよい。そして、

今度はそれを音の世界で表現しようというのである。また、「源氏物語」絵合には、「廿日あまりの月、さし出でて、こなたは、まだ、さやかならねど、大方の空、をかしき程なるに、ふんの司の御琴召しいでて、和琴、榊中納言、賜はり給ふ。さはいへど、人にまさりて、かきたて給へり。みこ、箏の御琴、おとど、琴、琵琶は少将の命婦、つかうまつる。上人の中にすぐれたるを召して、拍子賜はす。いみじうおもしろし。明けはつるままに、花の色も、人の御かたちも、ほのかに見えて、鳥のさへづるほど、心地ゆき、めでたき朝ぼらけなり²⁹⁾」とある。これは、絵合がお開きになった後、空の趣のゆかしさに魅かれて合奏をはじめたが、その合奏そのものが「いみじうおもしろ」くなり、そして再び夜明けの景観の趣に魅かれるというように、主語的統合の主体が、視覚から聴覚へ、そして再び視覚へと移り変わっていることをあらわしていよう。さらに、同末摘花には、「『御琴の音、いかにまさり侍らむ』と、思ひ給へらるる夜のけはひに、さそはれ侍りてなむ³⁰⁾」、同野分には、「もの、あはれにおぼえけるままに、箏の琴をかきまさぐりつつ、端近うゐたまへるに³¹⁾」とあるが、「けはひ」や「もののあはれ」においては、必ずしも主語的統合の主体が特定できるとは限らないと考えられる。

はじめから音楽自体を目的とした「御遊」もまた、吉川のいうように自然のなかでおこなわれるので、視覚的統合との間を往き来すると言えよう。令制に規定された恒例の節日以外におこなわれる臨時の宴(公的行事ではないという意味で遊びの性格が強いと言える)であった「曲宴」や遊獵や遊幸における宴遊では、自然鑑賞、詩、和歌、音楽、舞楽などがおこなわれ、いずれが主目的でいずれが余興であるか、一概に言えない。主語的統合の主体は、個々の宴で異なっただろうし、また一つの宴のなかでも刻々において移り変わっていったであろうが、いずれの場合も、体性感覚による述語的統合を土台にした、諸感覚が交感しあい、心に調和と安定をもたらす共感覚の世界の創出であったのである。

こうして、王朝人は、身体の内部感覚と外界との間の能動的-受動的な潜在的関係構造に意識的に身を寄せ、そこに諸感覚が統合され「共感覚の世界」が現出することを快としたと言えよう。そこに、西村の言う遊戯関係——いずれが主体とも客体ともわかちがたく、つかずはなれずゆきつもどりつする遊動のパトス的關係——が確かにある。こうした人間と自然との交流のしかたは、たしかに「遊戯三昧」に通じていると言えよう。

2. 「間」と内部感覚

わが国の伝統芸能では「間」が重視される。この「間」のとり方というのは、非常に繊細な感覚を要する。芸能がはたして遊びとして位置づけられるかが問題となってくるが、この「間」のとり方をめぐる感覚的体験そのものこそが、芸能の遊び的性格をあらわしているのではなからうか。

1) リズム的分節としての「間」

まず、「間」というのは、表現されたものの間隙にある表現されない部分であるが、芸の「間」を体得するということは、表現された部分と表現されない部分との関係を、一つのリズム的な流れとして把握することであろう。安田は、「わぎ」の完璧な表現とは、「表現された部分と表現されない部分を含み、しかも両者の間に緊密にして抜き差しならぬ緊張関係がなくてはならない³²⁾」と述べる。この緊張関係がわぎのリズム的な流れとなってあらわれるのである。作曲家小倉は、「間」は「より長い時間のもとに成立する期待の感覚で、もし『拍』を搏動とすれば、『間』はより大形の呼吸の波といった感覚で感じとられるものである³³⁾」と述べる。この呼吸の波というのは、呼吸のリズム的な流れといってよいだろう。クラークス³⁴⁾は、リズムは機械的事象のように全く同じものの反復で

はなく、近似値的なものの更新であると述べる。呼吸の深度やはやさは、常に全く同じではない。一日のうちでも睡眠時、起床時、活動時で異なるし、また毎朝、毎晩、毎昼いつも同じ呼吸のリズムをしているわけではない。呼吸のリズムがこのように時と場合によって異なるように、わざのリズムの流れも常に同じではない。メトロノームが刻む時の流れとはちがって、数量的に表わされないゆえに、ひたすら感覚的体験の積み重ねで体得しなければならず、そのことが芸能の修道的性質を生み出しているわけである。

さて、この「間」としてのリズムには、一般的に時間的リズムと空間的リズムがあって、それぞれ聴覚、視覚に結びついていると考えられている。しかし、クラークスは「時間的であって、同時に空間的でない現象、または、空間的であって、同時に時間的でない現象は存在しない。現象の時間性的リズム的分節はそれゆえつねに同時にその空間性的リズム的分節である。逆もまた同じである³⁵⁾」と述べる。例えば、音響のリズムは、時間現象を分節するだけでなく、リズム的運動と結びつくことによって、空間現象をも分節しているし、空間芸術にあらわされた曲折模様のリズムは、リズム的運動を表現していることで、時間形態をももっているというのである。こうしたことから、中村は、「リズムに対する感覚とは、体性感覚的統合の働きにほかならないわけである³⁶⁾」と述べるのである。つまり、一般に時間的リズムと呼ばれるものも、空間的リズムと呼ばれるものも、聴覚・視覚両者に働きかけるものであり、それを統合するのが共通感覚である体性感覚なのである。ただ、主語的統合の主体として、聴覚、視覚いずれかを指定できはすると言える。

2) 日本音楽における「間」と内部感覚

例えば、聴覚的統合として、当然ながら音楽を考えてみよう。わが国の音楽における「間」のとり方について、小倉は次のように述べる。「日本音楽独自の『間』の感覚は、その節約による緊張をはりつめた無音の時として具現した一形式である。……しかし、『間』の呼吸もさきまで、俗楽においては、歌って吐きたいきを吸う沈黙、その一定の周期のもとに現われる文字通りの呼吸の形をとり、一方、洗練された音楽では、周期を越えた微妙な形をとって現われてくる。たとえば能の鼓は、『ヤッ!』とか『ホッ!』、あるいは『ハーッ!』というかけ声とともにいきを吐き、吐いた瞬間に鼓を打ってそのままいきを止め、奏者みずからいきを止めるその緊張によって、きき手のいきを殺させるのである。すなわち、はりつめた絶対の『しじま』をつくるには、いきの音さえ無用という次第だが、その間、それまで感じられていた拍の感覚は、いきを止めると同時に心理的な拍として感じられていく。しかしその拍の感覚も、鼓の余韻が遠く消え去っていくように、やがて心から消え去ろうとする。そして、それらが消え去ろうとするまさにその一瞬を狙って、奏者はつぎの音を発して、鮮やかに『間』をきめるのである³⁷⁾。能音楽の場合では、その無音の時としての『間』において、拍の感覚と鼓の余韻が心から消え去ろうとするまさにその一瞬に、次の音が発せられることによって、その『間』は鮮やかに決まるというのである。『間』は「抒情空間」であり、前の音の余韻、次の音への予感が込められた情調的空間である。この能音楽の場合は、緊張をはりつめた絶対の「しじま」というような、「きびしさ」と「深さ」をかもし出すところに特徴がある。ここに「幽玄美」が表現されるのである。この絶対の「しじま」は、世阿弥のいう「せぬ間」に対応するものであろう。時間的リズムは、同時に空間的リズムをともなって表出する。世阿弥は、「せぬ所と申すはその隙なり」とし、その「隙」について「これは油断なく心を縮ぐ性根なり。舞を舞ひやむ隙、音曲を謡ひ止む所、そのほか、言葉、物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして用心を持つ内心なり。この内心の感、外に匂ひて面白きなり。かやうなれども、この内心、ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態なるべし。せぬにてはあるべからず」(「花鏡」³⁸⁾)と説明している。態と態との間の「隙」は、「心をすてずして用心を持つ内心」「内心の感」を表明する絶

対の「しじま」なのである。

こうした「しじま」は、前述のように飽くまでも「態」との緊張関係においてはじめて「きびしさ」「深さ」という情調をもってくるのであり、この「しじま」としての「間」の体得は、リズム的な流れを体得することにほかならないのである。そして、このリズム的流れに対する感覚とは、体性感覚的統合の働きにほかならないのである。体性感覚という内部感覚は、すぐれた意味での「感情」——具体的な感覚内容との結びつきを保存しながらも、それらを下意識的に統御する高度な知覚や判断の力をも含む心の統合的な働き——が形づくる諸感覚相互の結合の形式としての高次の秩序をリズム的流れとして表現する。それが可能なのは、体性感覚が音響を感じるとともに、その音響を感じることによって自分自身をも感ずるという能動的—受動的な関係構造が成立しているからにほかならないのである。

こうして能音楽が一定の周期を越えた微妙な「間」をとるのに対し、「俗楽」の「間」は一定の周期のもとに現われる呼吸の形をとるという。しかし、この呼吸の波も、一定の周期を原則とするにせよ、前述のように常に一定の形にあらわれるものではない。例えば、こうした音響のリズムによる空間的分節のリズムの運動である日本舞踊は、表・裏・表・裏……と表・裏の「間」の同じリズムが連続して流れていくのが特徴であるにせよ、こうした「常間」を意識的にはずす「ぬき間」「かくれ間」「にじみ間」などを駆使し、表・裏の「間」の二拍子を自在に変えていくところに妙味をもつ。表・裏の「間」——二拍子——は、西洋音楽の四分の二音符に相当するものではなく、一作品の中でも変化して、時により遅くなり、あるいは速くなったりし、この緩急を「ノリ」といい、テンポの速くなるところを「早間」といい、「ノリ」を速くするという。伴奏音楽の演奏者に「ここはのって下さい」と言えばテンポは速くなり、「ここはしめて下さい」と言えばゆっくりになる³⁹⁾。このように、日本舞踊のリズムは、演者と伴奏者とのイキで加減をするという自在なものであり、それゆえ「間」の感覚が重要とされるのである。

また、日本音楽では「余韻」が重視される。この余韻も「間」における感情表出の一形態であるので、ここでは楽器における終止法にみられる余韻をとりあげておこう。吉川⁴⁰⁾によれば、舞楽における管絃楽では、常に横笛、箏、笙、琵琶、箏という順序で終わることによって余韻効果がはかられ、またそれぞれの楽器の終止法においても余韻効果が工夫されており、例えば和琴では六本の絃を速かにバランと引掻き、直ちに左手の指で絃を押さえて響きを止めるが、手前から三番目の絃だけは押さえず、その響きを残すという「三(ざん)」という方法、箏では、一度弾いた後にその絃を押さえるのだが、すばやく指をはなし、さらに押さえてはなすということを繰り返すことによって余韻を次第に小さくしていく「押し」の方法があるという。吉川⁴¹⁾は、こうした終止法は、洋楽が全管絃の力強く充実した和音で終わるのとは全く対照的であり、洋楽の終わり方はまったくそこで終わってしまった終止感が強く余韻に乏しいが、邦楽の終わり方は無限の余韻を残すものであると指摘している。こうして、感情を余韻という音の響き、音の響きの強さ、音色、長さとかによって表出できるのは、言うまでもなくこれまた内部感覚としての体性感覚がその音響との間に能動的—受動的な関係構造を成立させているからにほかならない。体性感覚はそれによって感情と聴覚的印象とを結びつける媒体となっているのである。

3) 活花におけるリズム的分節

音楽における「間」は、時間的リズムであるばかりか空間的リズムをも含んでいるが、体性感覚による述語的統合のうえに成り立つ聴覚による主語的統合によって把握されるものである。次は、視覚による主語的統合によって把握される「間」を、「活花」において考えてみよう。「活花」における空間性リズム的分節(同時にそれは時間性リズム的分節でもある)を、岡田⁴²⁾によって以

下にまとめてみよう。池坊を中心とする流派では、「三具足の花」が基本骨法とされるが、その花の立て方は、原則として若松を中心に選び、それを「しん」とする。この「しん」は真すぐなもので、花瓶の高さの寸法を基準に「凡そ一タケ半」と定められている。真すぐでなければならないのは、この三具足の花は花の品位ある「格」を最もよく備えたもので、ちょうど書道における「真字」に相当する美しさを持ったものでなければならないからであるという。若松の高さが「凡そ一タケ半」とされるのは、日本の伝統芸能における「半」の感覚がこめられており、これによって「のび」や「はずみ」という目に見えない動きを表現するためである。また、左右に張り出す草木花にしても、その長さは同じ寸法にしないのが、この「半」の妙術であるとともに、秘法とされる。長い枝は短く、短い草は長く見えるように見る人に直覺させ、さらにその長短を同じ長さに見せるという巧妙さも必要とされる。こうした三具足の花を根本として、「立花」が完成されたわけである。立花の骨格となる構成要素は、初期には「七つのゑたくはり」であったが、その後「真・副・副請・真隠・見越・流枝・前置」の「七ツ道具」を上手に組み合わせながら、一瓶のうちに「天地和合」を象徴させることとされた。「真」とは、先程述べた若松であり、その他のものは、その「真」なる本木に添える枝であり、草であり、花なのである。これらは一般に「下草」と呼ばれる。この「真（心）」と「下草」との組み合わせによって、立花の様式が成り立つのである。

こうした草木花の組み合わせは、空間的な「間」の切断によって、空間性のリズム的分節をもたらししている。それは同時に時間性のリズム的分節でもある。「草や花が広がっている」とか「真」なる木が伸びている」とか「草や花が重なりあっている」とかいうように、対象に「運動」が表現される場合、クラーゲスのいうように、その「空間形態のなかに時間形態も現われる⁴³⁾」のである。こうしたリズム的分節は、「天地和合」とか「真如不変⁴⁴⁾」とか「大宇宙の生命⁴⁵⁾」を象徴的に表現しているわけである。これらは、宇宙のリズムや宇宙的感情であり、諸感覚を述語的に統合する体性感覚でしか感得しえないものである。「のび」とか「はずみ」という目に見えない動きを表現する「半」の感覚は、体性感覚的統合の働きであり、そうした宇宙的な「調和」を感得するためのものであろう。内部感覚としての体性感覚は、身体の境界面である皮膚を出て、外界の花と自他の区別なく融合している。前述のように、久野にすれば、そこに本来の自己があらわになってくる。「本来の自己」とは、ユングのいうように「自己元型」であり、「最高の秩序と調和」をあらわす「菩提マンダラ」という宇宙の調和的原理にほかならないのであろう。

以上の音楽にしても花にしても、演者と評価者（あるいは聞き手・鑑賞者）が存在し、両者の間には「間」のとり方・リズム的分節をめぐる同調があってはじめて、そのリズム的分節性があらわしているところの原理や感情が伝えられる。すなわち、次は、自己と他者とのあいだで、「間」が合って感覚的に同調しえるということが明確にうかがえる遊びとして、歌舞伎、落語、茶について見ることにしよう。

4) 歌舞伎における役者と観客との関係

歌舞伎について指摘しなければならないことは、それらが（西洋劇や新劇のように）写實的・個性的演技の意味や独特の論理的展開や帰結を認識することによって知的内容の深化と拡大をめざすというものではなくて、紋切り型の演技、紋切り型のストーリーでありながら、そこに微妙な情調の陰影を感受していくのを特徴とするということである。歌舞伎においては、主演役者にその芸を存分に発揮させる「見せ場」（遣り場）をできるだけ多くするために、論理的必然性をあえて犠牲にしたり、また前後の何段もが省略され特定の段のみが上演されることもある。郡司が「価値基準の問題として、芸能、演劇の場合は、かならずしも作品の完成度にあるのではなく、現在、只今、現時点で、その状況と環境に応じて訴えなければならぬ演劇においては、現時点における転ずる我の

精神力こそがその価値基準になるので、後世にのこされるための戯曲台本の完成度が価値基準となるのではない⁴⁶⁾と述べるように、歌舞伎をはじめとする芸能は、その上演の時点において、いかに脚本に息を吹き込んでいくかにその芸術性はかかっている。このことが、芸能における美の一回性——特定の日時・場所という制限があり、その場で一度表現されると、同時に消え去ってしまう——という性質と相応している。

歌舞伎において重要とされる微妙な情調の陰影の表出というのは、役者と観客とのあいだの同調作用によって可能となる。すなわち、役者の演技における「間」のとり方をめぐって役者と観客との間に相補的な同調作用が生じなければならない。歌舞伎では、「一種の便化(模様化)された美しい動作」である「型」の連続・競演によって「情感の交響曲」を形成することが本質であるとされる⁴⁷⁾。「型」というのは類型的なものであり、個性的な演技ではないから、観客にしてみればその演技の意味を知的に了解することではなく、型がどう決まるかのリズムの流れに興味が注がれることになる。「型」というのは、「間」のとり方であって、演技においていかに時間的であると同時に空間的でもある「間」をとるか——その演技をいかに律動的におこなうか、その演技の前後の間をどうとるかなど——によって、その演技は類型的な演技ながら、生み出される情感が異なってくる。この場合、すぐれた情感を生み出す「間」のとり方というのは、役者が固定的なものを持っていて、それを個々の上演の際に一方的に観客に行使するというものでは決してない。役者は、客が感極まろうとするリズムの流れをはかって「間」をきめる。観客からすれば、逆に自分の方からも、感極まろうとするリズムの流れを役者に知らせ、「間」をきめさせているのである。役者から客へ、また客から役者へとはね返るというような、両者がひとつにまきこまれる状況となって、「型」がきまる。これは、西村の言う「遊び手と遊び相手とのあいだで同調する、応答の遊動関係⁴⁸⁾」であろう。となると、歌舞伎においては、役者と観客との関係に、遊びが成立していると言える。服部⁴⁹⁾は、冷静な観客として個々に静かに舞台を観て楽しむという近代の芸術鑑賞の態度とは根本的に異なり、近世の歌舞伎では、役者と見物人との交流による創造が常におこなわれていたことを指摘している。初期の歌舞伎踊りでは、芝居全体が混然一体となって熱狂的に踊り狂うといったものであり、それ以降もこうした基本的性格は失われず、芝居が大当りをとって大入満員になると、舞台の上まで見物人が上がったり、また「花道」も見物人が上って舞台の役者に纏頭を贈ったりするとか、両者の交流を目的とした道であったという。こういったことが起こっていたということは、両者のあいだに「同調する、応答の遊動関係」が成立していたことを示している。また、「歌舞伎をもっとも深く愛し、もっとも長く鑑賞し、そしてもっとも優れた鑑賞力をもった人々が、いわゆるこの『大向う』に陣取って、『かけ声』をかけ、『大統領!』『日本一!』『待ってました!』などと叫んだり、時にはまた『音羽屋!』『成駒屋!』などと役者の屋号をよびかけたり、『大根!』などと痛烈な『半畳』(悪口や痛烈な批判)を叩き込んだりした⁵⁰⁾」ということも、そうした関係に基づいているだろう。鑑賞力をもった人こそ、最も役者に同調できる人なのである。

5) 落語における「応答の遊動関係」

このような「応答の遊動関係」は、歌舞伎では現在なくなっていると考えられるが(それはおそらく古典化と平行した現象と考えられる)、現在もなおそれを重要な要素として保存しているものが落語であろう。落語では、もちろん「おち」で笑うために、論理的展開を追っていかなければならないが、何度も何度も繰り返して聞かれてもおかしいという点を考慮するならば、これもまた知的理解を越えた、知性では理解できないニュアンスの表出にかかっていると言えよう。一つ一つのせりふのしゃべり方や身ぶり・しぐさの「律動性」にとどまらず、はなし全体の運び方・調子といったもの、すなわち「間」のとり方としてのリズムの流れは、感情の盛りあがりに影響する。は

なしの展開の濃淡・強弱・緩急の調整次第で、同じ一つのストーリーでも全然ウケが異なってくる。導入の部分「枕」は、淡く弱く緩やかにあっさりとはいなければならない。反対だと、そのあとの「主体」・「結末」（おち）がかすんでしまう。「枕」がウケすぎると、ようやく入った本題の部分がかさばりウケなくなる。それゆえ、噺家は客の心理生理的状态を絶えず把握し、リズム的な流れを調整しなければならないし、逆に客は噺家に心理生理的状态の表出によってそのリズム的な流れを決めさせている。真中ごろの「ダレ場」は、大して受けさせもしないが退屈もさせないように客との応答関係のなかで普通に語り込む。おち近くまで来ると、トントンと話を運び、客に息もつかせず語り込む。また、はなしの構成次第で、語り方が異なる。前半が面白く、後半が次第におもしろくなるはなしでは、初めを比較的あっせりと、終わりの方を濃く強くすることになる。律動性とめりはりによって、はなし全体の展開の調子をその都度の客との対応関係のなかでいかに調整していくかで、そのはなしは生きもするし死にもする。

また、落語の「間」について剣持は次のように述べる。（古典）「落語が『間』の話芸といわれるのは、一尺五寸四方の座布団という空間に正坐した噺家の口から、何人も的人物が自由自在に出し入れされる、その『間』の呼吸のおもしろさゆえんなのである。腹話術的に何人もの人物の声色でその場の雰囲気をつくりだす。かけあいの独演である。話しことばのおもしろさは、説明の部分（文章でいえば地の文）はできるだけ簡潔に地味に、話しことばはそれぞれの人物の性格を誇張した声色やしぐさに表現する⁵¹⁾」。すなわち、それぞれの人物の性格を誇張した声色やしぐさに表現する話し言葉の「かけあい」における「間」の呼吸がおもしろいというのである。こうした人物の交替するところだけではない。一人の話し言葉のなかにも「間」があるし、また場面転換の「間」もある。一つの会話のなかの「間」はテキストのなかで「……」であらわされる。人物と人物の交替の「間」は、前の人物の言葉の語尾の「……」の部分で結果的にあらわされることもあるが、全くテキストにはあらわされないこともある。場面転換の「間」はテキストにはほとんどあらわされることはない。しかし、どちらにしろ、こうした「間」にはきまった一定の法則があるわけではなく、噺家と客との間の応答関係で微妙にとられていくものである。噺家は、明らかに、こうした「間」の部分で、客へのウケ、客の生理心理状態をうかがっている。そして客の応答を待っている。噺家から客へ、逆に客から噺家へとはね返ることによって両者がひとつにまきこまれる。剣持は、この「間」のうち、とりわけ「……」の部分の性質について述べる。「『……』の部分は、思い入れの部分あり、そこで爆笑の部分ありで、さまざまに演じ分けなければならないところである」「『間』とはことばとことば、イメージとイメージのあいだに存在する抒情空間であり、感覚空間である⁵²⁾」。「間」には、言語や身ぶりの知的理解を越えて噺家と客とのあいだに成立する「共感」がある。

6) 「間」と感応的同調

こうした同調は、意識的次元でおこなわれるものではない。市川⁵³⁾は、前意識的な次元での感覚＝運動的感応を根底にした同調を「感応的同調」と呼び、それには「相手の行動にたいして感覚＝運動的に単純に同一化する同型的同調」と「当の状況への同一化的なかかわりをつうじて、他者の役割と行動をも感応的に把握し、理解する応答のないし役割的同調」とがあるとする。後者は、ダンスや集団スポーツ、演劇や合奏、さまざまな集団労働、知的共同作業の深層にあって、緊密かつ適確なチーム・ワークを可能にしている基本的な生理＝心理的過程である。こうした応答のないし役割的同調の関係を展開させることが、歌舞伎や落語の鑑賞の基本要件となっている。ここに、歌舞伎や落語の遊びとしての性格があると言える。「間」がきまって、感動的な情感が生じるためには、客と役者あるいは噺家は互いの行動を単に理解するだけでなく、ほとんどその場を互いに自分の場として生きなければならないという「行動の場の相互滲透ないし相互融合⁵⁴⁾」が成立していなければ

ならないのである。

この「相互滲透」というのは、もう言うまでもなく、自己の内部感覚と他者の内部感覚とが互いの身体の境界面である皮膚から出で、リズム的流れとしての「間」のとり方をめぐって互いを含んだ能動的—受動的な関係構造を形成するに至っているということにほかならない。自己を内部知覚することは同時に他者を知覚することであり、他者を知覚することによって自己の内部感覚が成立するという関係であるから、自己・他者はそれぞれの内部感覚を通して、「互いの感覚や情動や精神状態さえも、いわば身体的に感得し、内面化する」ことができ、それゆえにそういったものの外的表現である「間」のとり方にも同調が生まれるのである。こうして、リズム的流れである「間」のとり方は、演者と観客との間の感応的同調によってきまるのだが、そのリズム的流れを演技するのは、役者であり唄家なのである。この点、彼らは鋭い洗練された感性を必要とする。九代目市川団十郎は、「間」には、「教へられる間と教へられない間」があり、「教へて出来る間は間と言ふ字を書く、教へても出来ない間は魔の字を書く」「取分け大切なのは教へられない方の間だけれど、これは天性持って生まれてくるものだ⁵⁹⁾」と言っている。前述では、観客と役者あるいは唄家の感応的同調に歌舞伎や落語の遊びの性格がうかがえるとしたが、その感応的同調を可能にする役者や唄家の演技術にこそ、それらの「芸術性」があると言えよう。

7) 茶道と身体的パフォーマンス

茶道においては、この感応的同調は、身体的パフォーマンスのうちにあらわれる。控え目なものであるが点前と呼ばれる身体的パフォーマンスの「型」がある。ここでは、身体的動作が、空間的であるとともに時間的でもあるリズム的な流れとしての「型」を形成している。西山は⁶⁰⁾、この「型」というのは、固定的なものではなく、完成された芸の境に至る道を示すものであり、発展していくものとしてとらえ、茶道について以下のように述べている。よいとか、悪いとか、そういう相対的な善悪批判に止まっているような世界（守・破）を超越し、主客一如の妙境に遊び、すらすらと無為自然のような、きわめて流暢な茶の営みが進行していき、いつとなく終わるような境地（離）に至らなければ、茶道をおさめたことにならないと。こうした完成した芸の段階では、主と客は「互いの行動の場を単に理解するだけでなく、ほとんどその場を互いに自分の場として生きなければならない」という、あの「行動の場の相互滲透ないし相互融合」が生じている。シーツ⁶¹⁾は、舞踊の創造的過程の分析から、「身体的ロゴス」と呼ぶところの身体による認識について言及している。すなわち、それは、身体は世界との間に「流動的な複合体」を形成し、身体の動きがその流動的な複合体を動かすと同時に、流動的な複合体が身体を動かす、というものである。茶においては、「主」と「客」は互いの内部感覚を拡張させ、能動的—受動的な関係構造としての「流動的な複合体」を形成しており、それゆえ「主」のパフォーマンスも「客」のパフォーマンスも、両者を含む「流動的な複合体」の動きとしてとらえられる。「主」は内部感覚を通して「客」のパフォーマンスを、自分を含む「流動的な複合体」の動きとして認識しているし、「客」もまたその内部感覚を媒体として「主」のパフォーマンスを、自分と「主」を含む「流動的な複合体」の動きとして認識している。こうして、主も客も互いのパフォーマンスを自らのものとして身体的に認識しあっているからこそ、意識的判断作用を伴うことなく、無為自然のうちに茶の営みが進行していくのである。この身体による認識がなされている状態こそが、「主客一如の妙境」に遊ぶという「離」の段階であるが、こうした境位に到達するためには、内部感覚を習慣づけしなければならない。そのために、師の「型」通りに身体的パフォーマンスを繰り返す（守の段階）、その繰り返しのなかで、それぞれのパフォーマンスの意味を身体全体で納得することによって自分のものとしていくのである。そうやってはじめて、自らの新しい工夫をとりこんでいけるのである（破の段階）。この新しいパフォーマンスも、

内部感覚のなかにその意味を刻みこまれるのである。こうして身体による意味の認識がすすめられていき、パフォーマンスのリズムの流れは、自由自在なものとなっていく。

結 語

本来の自己が顕わになる「三昧に遊戯する」境地とは、共通感覚によって諸感覚が統合された「調和」的な世界をさらに深めていった究極の「調和と安定」の境地であると言えよう。共通感覚に統合された世界が、外界からもたらされた個別諸感覚とそれらにもとづくあれこれの情動やイメージに関わっているのに対し、仏教的な遊戯三昧の世界は現実の外的世界との交渉を断ち、心の深奥の無意識に潜在する「自己元型」を発現させたものであるということにおいて、後者が“深み”のある調和を呈していると言える。

こうした共通感覚（体性感覚としての内部感覚）の一つとして筋肉感覚や運動感覚と結びついて外界と接触する狭義の「触覚」は、日本人において非常に重大な役割をもっていた。多田⁵⁹⁾は、安田武との対談で、西洋では五感のうち目と耳が異常に発達し、見るものと聞くものについては、分節化することで対象化していったのに対し、日本では西洋人が卑しめていた触覚が「肌合」とか「肌ざわり」という分節をくぐりぬけない美の型をつくりあげていったと指摘している。肌で感じる季節感(肌寒とか)、湯の肌ざわり、きものや琴などの肌合とかは、環境を対象化し分断する感覚とは正反対で、身体が環境のなかに受肉し、環境と一体化するという、身体の内部感覚と外界との交流による両者共存の感覚にほかならない。こうした内部感覚と外界との交流というのが日本人の感覚的体験において重要な特徴であったことは、「間」の文化からも察せられよう。「間」を構成するリズムに対する感覚とは、体性感覚的統合の働きにほかならないのである。

五感のうちの視・聴覚はスペクトルとか波長とかで計量化できるが、においか味とか肌の感覚はまだ計量化できない。色や音の存在は、実用性を重んじる物理学からすれば、結局のところ物質の運動として計量化されうる。しかし、そのとき、重視され見過ごされるのは、まさに分子や粒子などといったものとは無関係の人間の感覚そのもののなのである。人間の感性的性質を遠ざける科学の独善は「野蛮」にほかならないと、アンリ⁶⁰⁾は述べる。こうして身体がそこに受肉し、身体と一体化していた環境は、対象化され計量化され分断された。そうして、人間の攻撃性の対象とされるに至る。「人間は、ものや動物（そうして、時には人間）を襲い、引き裂き、変え、粉々にすることで、ひろく世界を支配し、文明のいつそう高い段階へと進んでいく⁶⁰⁾」。

それに対して、触覚をはじめとする内部感覚は計量化できないゆえに、環境を対象化せず、ひたすらそれとの交流を体験的なものとして感じとるのである。あくまでもそれは人間の身体を土台としつづける。そういう意味で、身体の内部感覚の復興は重要であろう。身体感覚の拡張によって自己と外界との間に形成される能動的一受動的な二重の関係構造が、人と自然、人と人のあいだに、結びつき・調和・共存をもたらすのである。

また、この内部感覚（体性感覚）は、感覚でありながら、諸感覚相互の結合の形式としての高次の秩序をつくりあげるというロゴスの働きをももつ。すなわち、潜在的な認識作用をもっているということである。これは、子どもの知能の発達にも深く関連したものである。ピアジェ⁶¹⁾は、知能の発達の第一段階として「感覚運動的知能」を設定した。そこでは、現実の構成は、もっぱら知覚および運動に依存しており、すなわち外界とかかわって成立する身体感覚（体性感覚）が、認識のシエマとして取り入れられ構造化されている。手足を動かすことから生ずる身体感覚によって、世界は把握され秩序化される。そうしたシエマの再生的・機能的同化が、「機能的遊び（実践の遊び）」であり、機能的快楽をもたらすのである。土あそびとか積木などのおもちゃ遊びは、この点から見

でも重要であり、こうした遊びによる身体感覚の発達の上に、知能は累積されていくのである。

本来、認識には、潜在的に身体的プラクティスが伴っていたと考えられるのである。メルロ＝ポンティは、有名なシュナイダー症例——皮質後頭葉の視覚領に損傷を受けて陥った一種の失認症——は、認識機能に障害があるが、身体行動を伴えば認識が可能であることから、認識に先立って「生ける身体」から潜在的な意味志向作用が外界に投射されていると考えたのである。例えば、点線で描いた三角形を見てもそれが三角形であることを認識できないが、その点線を指先でなぞることを許せば、それが三角形であることを認識できるのである。身体感覚による外界の「なぞり」というものは、たしかに伝統的に慣習的に重んじられてきたのではないか。茶道では、師の「型」通りに身体的プラクティスを繰り返し、その繰り返しのなかで、それぞれの身体的行動の意味を身体全体で納得していくのであった。生田は、唐木順三から、体系的な事実の集合を理解することが目的とされる読書には、「師匠の声につられて読む素読」や「四書五経の木版刷の大きな文字に向かって、朱点を入れたり、扇子をもって読んだりする読み方」や「写経」「仏典や経典の読み方」にも示されるように、本来、身体的行為が伴っていたことを引用しながら、「人間の真の知識には、本来はその対象が事実であろうと身体運動であろうと、いずれにおいても状況に根ざした身体的な行為が必ず伴っていたし、言い換えるならば、身体全体で知識を獲得していた⁶²⁾」と述べている。こういった身体的認識の観点は、遊びやスポーツの意義・機能を考えるにあたって、新しい地平を開くかもしれない。

引用文献

- 1) 久野昭，自然遊，「理想」1973-3，p. p. 1-9.
- 2) 大澤真幸，身体の比較社会学Ⅰ，勁草書房，1990，p. 17.
- 3) ユング（湯浅泰雄・黒木幹夫訳），東洋の瞑想の心理学，創元社，1989，p. 243.
- 4) 湯浅泰雄，身体——東洋の身心論の試み——，創文社，1986，p. 274.
- 5) 西村清和，遊びの現象学，勁草書房，1989，p. 31.
- 6) 草薙正夫，幽玄美の美学，第3版，塙書房，1980，p. p. 73-4.
- 7) 折口信夫，全集第12巻，第5版，中央公論社，1985，p. 396.
- 8) 家永三郎，日本思想史に於ける宗教的自然観の展開，創元社，1944，p. p. 4-18.
- 9) 山岸徳平校注，源氏物語（二），日本古典文学大系15，第26版，岩波書店，1985，p. p. 322-3.
- 10) 横井清，中世民衆の生活文化，第10版，東京大学出版会，p. p. 86-9.
- 11) 和辻哲郎，古寺巡礼，全集第2巻，岩波書店，1961，p. 155.
- 12) 前掲書10)，p. p. 89，93.
- 13) 吉川英史編，日本音楽文化史，創元社，1989，p. 68.
- 14) 高橋文二，風景と共感覚——王朝文学試論——，春秋社，1985，p. p. 125-46.
- 15) 中村雄二郎，共通感覚論，第18版，岩波書店，1991，p. p. 112-5，189-90.
- 16) 前掲書14)，p. 25.
- 17) 前掲書4)，p. 228.
- 18) ポンティ（竹内芳郎・小木貞孝訳），知覚の現象学Ⅰ，みすず書房，1967，p. 229.
- 19) 前掲書4)，p. 231.
- 20) 前掲書15)，p. 114.
- 21) 市川浩，精神としての身体，第8版，勁草書房，1975，p. p. 17-18.
- 22) 同上書，p. 35.
- 23) 同上書，p. 36.
- 24) 廣松渉，身心問題，青士社，1989，p. 183.
- 25) 前掲書21)，p. 37.
- 26) 前掲書2)，p. p. 26-7.

- 27) 前掲書15), p. p. 116-7.
- 28) 山岸徳平校注, 源氏物語(五), 日本古典文学大系18, 第19版, 岩波書店, 1981, p. 103.
- 29) 前掲書9), p. 187.
- 30) 山岸徳平校注, 源氏物語(一), 日本古典文学大系14, 第25版, 岩波書店, 1981, p. 238.
- 31) 山岸徳平校注, 源氏物語(三), 日本古典文学大系16, 第21版, 岩波書店, 1981, p. 56.
- 32) 安田武, 型の日本文化, 朝日新聞社, 1984, p. 52.
- 33) 小倉朗, 日本の耳, 第5版, 岩波書店, 1981, p. 18.
- 34) クラークス (杉浦実訳), リズムの本質, 第11版, みすず書房, 1985, p. p. 61-2.
- 35) 同上書, p. 67.
- 36) 前掲書15), p. 117.
- 37) 前掲書33), p. 18.
- 38) 小西甚一編, 日本の思想8: 世阿弥集, 筑摩書房, 1970, p. p. 319-20.
- 39) 西形節子, 日本舞踊の研究, 南窓社, 1980, p. 110.
- 40) 吉川英史, 日本音楽の性格, 音楽之友社, 1979, p. p. 195-6.
- 41) 同上書, p. 196.
- 42) 岡田幸三, 風興の世界: 花, 日本の古典芸能5, 茶・花・香, 平凡社, 1970, p. 110.
- 43) 前掲書34), p. 72.
- 44) 池坊専応口伝, 塙保己一編, 太田藤四郎補注, 続群書類従第19輯下, 続群書類従完成会, 1957, p. 41.
- 45) 西山松之助, 芸の世界——その秘密・伝授——, 講談社, 1980, p. 46.
- 46) 郡司正勝, 芸能の発想と文学——江戸芸術の基底にあるもの——, 文学 vol. 38, 1970-2, p. 78.
- 47) 石田一良, 歌舞伎の見方, 講談社, 1974, p. 128.
- 48) 前掲書5), p. 230.
- 49) 服部幸雄, 芝居と寄席と江戸の人びと, 歴史公論 vol. 59, 雄山閣, 1980-10, p. p. 71-2.
- 50) 前掲書46), p. 176.
- 51) 剣持武彦, 「間」の日本文化, 講談社, 1978, p. 78.
- 52) 同上書, p. 32.
- 53) 前掲書21), p. p. 188-9.
- 54) 同上書, p. 87.
- 55) 尾上菊五郎, 芸, 改造社, 1947, p. 127.
- 56) 前掲書45), p. 218.
- 57) シーツ (瀧一郎訳), 動きという形の思考, 尼ヶ崎彬編, 「芸術としての身体」, 勁草書房, 1988, p. p. 193-6.
- 58) 多田道太郎, 対談: 日本の美学と世界文化, 梅棹忠夫・多田道太郎編, 「日本文化と世界」, 第8版, 講談社, 1979, p. 19.
- 59) アンリ (山形頼洋・望月太郎訳), 野蛮——科学主義の独裁と文化の危機——, 法政大学出版局, 1990, p. 30-33.
- 60) マルクーゼ (南博訳), エロスの文明, 第12版, 紀伊國屋書店, 1974, p. 44.
- 61) ピアジェ (大伴茂訳), 遊びの心理学, 第16版, 黎明書房, 1977, p. p. 51-4.
- 62) 生田久美子, 「わざ」から知る, 第2版, 東京大学出版会, 1990, p. 134.